



Caterina Albert (al centre) amb unes amigues al jardí de casa seva, a l'Escala.

La identitat qüestionada

Un film (3000 metres), de Víctor Català

JORDI CASTELLANOS

Va de falla

Un film (3000 metres), de Víctor Català,¹ té tot l'aspecte de ser una resposta doble: d'una banda, a la crisi creativa que travessava l'autora d'ençà de la publicació de *Caires vius* el 1907; de l'altra, a les acusacions rebudes del Noucentisme contra la seva literatura de «dramas rurals». Crisi personal i aïllament cultural, certament, anaven prou units perquè es barreguessin en la rèplica. Víctor Català la fa gairebé diria amb arrogància, invocant, ja des del títol mateix però també en els continguts i en l'estructuració de l'obra, el cinema, el «setè art», quan encara no era considerat un art sinó un producte culturalment detestable, això sí, paradigma de la modernitat, que arrossegava i embrutia les masses. Pren com a marca de la novel·la el llargmetratge, un dels gèneres cinematogràfics de més èxit en les primeres dècades del segle: el melodrama serialitzat, amb aventures i ingredients del món del crim. Cinema, doncs, i a més, cinema truculent: aquell que havien blasmat Ramon Rucabado o el mateix Josep Carner.² Víctor Català en fa bandera i demana al lector que s'acosti a la seva obra per passar l'estona, com qui es fica al cinema; que no s'hi encaparrí,

NOTA. Aquest estudi s'ha elaborat gràcies a l'ajut del Ministerio de Educación y Ciencia, HUM2005-01109: *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*.

1. La novel·la, en aparèixer a les pàgines (no per entregues) de la revista *Catalana*, entre el 1918 i el 1921, portava el títol *** (*3000 metres*), que es converteix, en l'edició en llibre de l'Editorial Catalana (Biblioteca Literària) del 1926 en *Un film (3000 metres)*.

2. Vegeu, sobre aquests corrents, P. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1987, especialment p. 291-296, i R. GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona: Editorial Lumen, 2000, p.63-69.

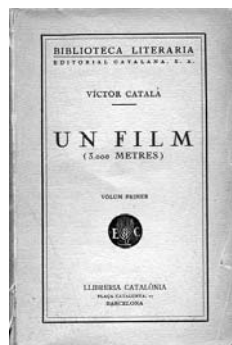
perquè res del que hi veurà –o llegirà– no tindrà cap relació amb la vida: «En el pas mogut de les escenes pel blanc parament, un assaboreix, per contrast, el benestar del propi repòs; les mateixes truculències exhibides, pel seu nombre i extremitat, et vénen a dir que va de falla i que no cal que t'hi enfondis.»³

Som, doncs, ben lluny dels models que el noucentisme proposava. Si aquest havia reclamat de la novel·la, per fer-se acceptable, que dugués amb ella un plus d'interès cultural, Víctor Català demana al lector que hi vagi a perdre el temps i, lluny de defugir la narrativitat, lluny de situar-se en els espais fronterers dels gèneres literaris, prop del reportatge o de l'assaig, que agradaven als noucentistes; lluny de situar-se i marcar els límits, s'immergeix en el paradigma de la narrativa més tòpica i més popular, el fulletó, en una de les formes en què pervivia els primers anys del segle XX, el cinema, i, amb ell, amb un tema d'allò més arquetípic d'aquesta mena de productes, el de la recerca del pare.

I és que els punts de coincidència de Víctor Català amb el cinema eren, ni més ni menys, els punts de coincidència del cinema de l'època amb la narrativa fulletonesca. Ens trobem en una fase prèvia del que serà la gran aportació de les tècniques narratives del cinema a la novel·la del segle XX: la perspectiva de visió i la forma de successió de les escenes i, per tant, el canvi radical en la concepció del temps. No hem d'anar a *Un film*, doncs, a cercar-hi les grans novetats en la tècnica narrativa perquè aquestes novetats, i especialment la perspectiva objectivadora de l'ull de la càmera, no són les que interessen Víctor Català, que adopta una perspectiva omniscient i que, a la manera d'un novel·lista del XIX, intervé quan l'interessa, dirigint-se al lector i fins i tot comentant la seva pròpia narració. Tècnicament, es tracta d'una novel·la més «antiga» que *Solitud*, excepte en una cosa: la «vellúria» és triada voluntàriament, resultat de l'adopció «paròdica» d'una convenció determinada i de la voluntat d'actuar-hi en conseqüència: successió d'escenes, quantitat i extremitat de les truculències, amulets salvadors, aparent poca profunditat psicològica, salts mortals per damunt de la versemblança, casualitats, destí dels personatges, etc. La modernitat, en aquest cas, no es troba en la convenció mateixa, sinó en la doble funció que l'autora li imposa: fórmula estructural, per una banda, i fórmula explícitament convencional, per l'altra. En altres termes: Víctor Català adopta la manera de fer fulletonesca com a fórmula organitzativa de la sèrie d'històries que explica a la seva obra, però també, i sobretot, perquè és una manera de narrar determinada, allunyada de la imatge que s'ha anat creant entorn de la seva narrativa. Tot això li permet d'establir una aparent distància entre contingut i forma expressiva. Perquè, darrere aquestes afirmacions d'evasionisme, trobem una de les obres més personals i més interessants de la seva trajectòria.

3. V. CATALÀ, *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1970, p. 169. A partir d'ara, citaré d'aquesta edició indicant simplement el número de la pàgina entre parèntesis darrere el text citat.

Per què tantes justificacions prèvies? En aportar-les, en un pròleg escrit a mig camí de la publicació de l'obra (la data es de 2 de juliol de 1919, quan s'estava narrant la visita a Girona a les pàgines de la revista), l'autora juga a fet i amagat amb el lector: l'intenta situar en una determinada perspectiva de lectura i, alhora, es treu de sobre les possibles responsabilitats d'allò que està escrivint. Com a narradora, ens diu, es limita a explicar una història seguint el model del fulletó, un model que ella, no faltaria més!, respecta: «he fet una pel·lícula, i com sóc persona de tractar, dintre les meves possibilitats, a cada un segons li correspon, m'agrada també de guardar, escrivint, els miraments deguts a cada gènere, no confonent ni barrejant els termes i condicions d'una i altres» (p. 169). Ningú no s'ha d'estranyar, doncs, de la simplicitat, del garbuix, de les arbitrietats (és el mot que «innocentment» utilitza) i de les desmesures que comporta el gènere. I és que, «com la pinta del rústec, que obre senzillament una clenxa en la forra d'una cabellera embullada, sense més pretensions que fer-la dreia i seguida com una carretera, així la ploma del novel·lista ha tractat, avui, d'obrir una clenxa llisa i ben vistent a través dels espessaments de selva verge –sempre de selva verge!– de la vida [...]. A banda i banda, l'embull atapeït, inestroncable, inexplorat, perdura, però el solc simplista i rectilini està obert i et convida a passejar descansadament la mirada en la seva lluisor» (p. 170). Que consti, doncs, que si el lector hi vol veure més coses, que les vegi, però que no la'n responsabilitzi a ella. A *Drames rurals* o a *Ombrívols*, ens explicava que havia optat per mirar la cara fosca de les coses. Les «coses» no han canviat, continuen sent una selva verge, però ara hi caminarà sense pretendre ficar-se en els «espessaments». No deu ser que, precisament, tantes justificacions no són altra cosa que una jugada de distracció?



Víctor Català sap perfectament a què juga utilitzant (en allò que li convé) les tècniques fulletonesques. Ho fa amb un grau considerable d'ironia. A més, el fulletó no li venia de nou: *Solitud* ja tenia deutes importants amb el fulletó, i no només pel fet de publicar-se per entregues, tot i que allí quedaven emmascarades dins el caient simbòlic de l'obra. Més tard, una narració, *El carcanyol*, presentava una història que, a peces menudes, hauria constituït una novel·la de fulletó: «us la donaré en compendi, concentrada i esbravada ensems, com gota d'essència d'un gènere mort.»⁴ En aquesta narració barrejava elements fulletonescos amb d'altres d'estetitzants o decadentistes, sense acabar d'encertar com encaixar-los. Destaquem, però, el que presenta d'explicitació de la convenció narrativa, un tret que trobem també a

4. V. CATALÀ, *Obres completes*, p. 640.

Conversió (de *Contrallums*) i que demostra que allò que Víctor Català persegueix quan escriu no és la narració per ella mateixa sinó aquella «visió» capaç de penetrar en la significació més pregonada de les coses que pot traduir a través d'ella. Per això, «concentra» i «esbrava». I, com bona part dels arguments fulletonescos, també els de Víctor Català són susceptibles d'ocupar les pàgines de la crònica negra dels diaris: es tracta de fets diversos, extraordinaris en tant que noticiables, però freqüents, habituals, en les nostres societats, sia rurals sia urbanes. El macabre que explotava el fulletó li serveix per penetrar en la vida, en la condició humana. I *Un film*, tot i que el pròleg ens ho intenti dissimular, no n'és pas una excepció. I, amb el macabre, també la intriga, la maquinació, la sorpresa o la casualitat, esdevenen manifestacions o instruments per penetrar en la vida i intentar explicar-nos-la.

I aquesta és, sens dubte, la gran novetat de l'obra: l'ús irònic, intencionat, desafiant si es vol, de les tècniques de la narrativa més popular (el fulletó en el seu format cinematogràfic, considerat pels sectors cultes com el gran enemic de la literatura i de la dignificació del consum cultural del poble) per canalitzar-hi aquella actitud indagatòria, d'interès per la vida dels homes que caracteritza tota la seva obra. Des d'una posició cultural perfectament assumida, amb una consciència literària ben clara i un atreviment més que destacable (al capdavant, capbussar-se en el cinema des de la literatura era una cosa tan agosarada com mal vista), Víctor Català ens dóna una obra madura, amb un control perfecte dels ressorts narratius. Així l'explica (més enllà del pròleg, que probablement va provocar més d'un equívoc) en una carta oberta a Enric Bosch i Viola:

«Així com *Drames rurals* se m'oferí com condensacions esquemàtiques d'emotivitats quasi inconscients i *Solitud* com estats espirituals semiestàtics davant horitzons infinits; per *Un Film*, brollava davant meu, diria que materialment, com si ho veiés, un remeixell agitat de partícules de vida –vida novel·lable, adherides a un caràcter, arrossegades per ell des de les pregonades de la possibilitat, com els ruixims d'aigua adherits a la corda i arrossegats per ella des de la pregonada d'un pou. I, com és natural, a diferències de visió havien de correspondre enfocaments i procediments de reproducció distints. En lloc dels atardaments delectables de la contemplació beata, les celeritats nervioses de l'impuls dinàmic desfermat; en lloc dels casticismes propis dels ambients purs, l'allau turbulent dels mitjos intervinguts per tota mena d'elements aleatoris, així lingüístics com morals; en lloc d'una austeritat poc menys que religiosa, per la que tota transgressió percebuda fibla com un pecat mortal, una llarguesa indulgent, una lògica inexigència de puritanismes desfiguradors. En una paraula: la lliure expansió d'un home per a una nova expressió novel·lística, que obeïa a les lleis particulars, a un sentiment de *propietat* determinada, diversa de l'altra, però tan legítima com la que més.»⁵

5. E. PRAT, «Textos de Víctor Català i Joaquim Ruyra publicats a la revista *L'Avi Munné* de Sant Feliu de Guíxols», dins E. PRAT i P. VILA [ed.], *Actes de les primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, Barcelona: Ajuntament de L'Escala-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 401-402.

Deixant de banda la distància que hi pugui haver entre aquest text, del 1927, i el moment de l'escriptura, és indubtable que l'autora s'hi explica i que el que hi afirma (amb expressions com «impuls dinàmic desfermat», «elements aleatoris així lingüístics com morals», «llarguesa indulgent» o «lògica inexigència»), tot i que pugui ser resposta a les crítiques rebudes, representa un posicionament antinoucentista atrevit i desafiant. I una afirmació, al capdavant, d'allò que Alexandre Plana havia definit com la «voluptat de narrar», sense la qual, creia, no podia existir la novel·la a Catalunya.

Vides novel·lables

No és cert, doncs, que l'argument de l'obra es desenvolupi de manera dreta i rectilínia, a tall de clenxa, com afirmava al pròleg. Al contrari: penetra en els «espessaments» i ho fa mitjançant una multitud de personatges. El narrador utilitza la tècnica de la novel·la-riu en la qual una munió de trames secundàries van fornint el gruix de la trama principal: un autèntic entrellat d'històries personals. Sempre, però, sotmeses a la trama principal, de manera que l'aparent dispersió acaba travada en una unitat sòlida. Un exemple: a la quarta part coneixem, a partir de la necessitat de Carmeta Rovira de trobar una casa on viure, la senyora Pepa Canalias i, després de remuntar-nos a les valls pirinenques en els moments de la revolució francesa, trobem el descendent d'un noble francès (que s'insinua que pot ser fill de Maria Antonieta), Benet Grisau, un protegit de la senyora Pepa, un vell libidinós, que ja ha llucat la Jesusa, l'aprenenta filla de la bacallanera, que s'entreté observant l'aparador del quiosc. I tot això conflueix, un dia de pluja, a l'entrada on en Bieló té el local de cirabotes, en la trobada casual de la senyora Pepa i en Nonat, el protagonista de l'obra, el qual entra en contacte amb en Grisau, que esdevindrà una peça essencial del seu negoci. En conjunt, una autèntica cascada d'històries que van travant i enriquint la novel·la, perquè mentre algunes neixen lluny de l'eix central i acaben confluint-hi, d'altres van sent trobades en l'evolució de l'argument central i van prenent consistència, com la història d'en Salvi, el fill d'en Miquel, l'encarregat del taller que compra en Nonat, o l'aparició d'en Nas-Ratat, que salva el protagonista en una situació compromesa i que serà una peça clau en la seva «professionalització», diguem-ho així, a partir de la cinquena part.

L'entrellat d'històries arriba a tal punt que, després d'explicar allò que ha fet que la barberia porti el nom d'El Bambú, la veu narrativa es veu obligada a advertir-nos, no sense ironia, del següent: «T'hauríem fet mercè, bon llegidor, d'aquest episodi, que lliga tant amb la nostra història com el rètol del barber amb son ofici, si no fos que mai hi és de més, en aquest temps de positivisme i ingratitud, esmentar les belles accions, anc que sigui estirant-ho una mica pels cabells» (p. 363). De fet, es tracta d'una reafirmació de la narrativitat, un dels trets, ja ho hem dit, essencials de

l'obra. I té una funció, la d'introduir-nos al robatori a casa de la senyora Pepa des de la percepció d'aquests curiosos veïns. La narració d'aquest robatori, *in medias res*, és d'una eficàcia absoluta: el joc d'expectatives dels personatges i del lector es creuen en la sorpresa final: l'assassinat de la senyora Pepa i, al capdavant, la topada d'en Nonat, quan s'obre sobtadament el llum enmig de l'afer, amb una Carmeta fantasmagòrica que s'ha despertat astorada.

Sabem, tanmateix, més endavant, que el jutge que havia interrogat en Nonat a propòsit de la mort d'en Rovira, ha actuat a l'escena del crim com un detectiu aficionat, seguint els models (diria que a la manera de Sherlock Holmes) creats pel gènere detectivesc (p. 387). L'eix central, certament, és una història delictiva que té al voltant altres històries delictives. Però, tot i això, i malgrat l'aparició d'un personatge com en Nas-Ratat, que havia creat Juli Vallmitjana a *La Xava* (1910), no es tracta d'una novel·la sobre el Districte Cinquè ni sobre els baixos fons barcelonins. És cert que alguns personatges s'hi mouen, en aquests espais, i que la novel·la recull alguns elements de l'argot delictiu. Ara bé: la xarxa de delinqüència que organitza en Nonat arriba a tota la ciutat i s'assembla més aviat al de la delinqüència organitzada, com una mena de màfia a l'americana, bé que en lloc de l'extorsió (que també hi és, com en el cas de Pepe Martínez), els fonaments es troben en l'atracció i el domini que el personatge exerceix en els altres.

En aquest conjunt, el narrador sap molt bé quins elements té entre les mans: què sap ell, què sap el lector i què saben els personatges. En aquest joc –carregat de complicitats, d'autocomentaris i de metacomentaris, que és també el joc de mostrar i emmascarar– hi trobem bona part de la gràcia de la novel·la i, sobretot, la seva capacitat per transcendir unes aparences que, com hem vist, partien de la novel·la d'aventures (o fulletonesca, si ens situem en el punt en el qual els diferents gèneres de la novel·la de consum no s'han acabat de perfilar encara) i acabaven, al capdavant, explorant les pregoneses de la condició humana. Evita, això sí, els capítols: divideix la novel·la en sis grans parts, força ben diferenciades i, dins de cadascuna, separa amb espai en blanc els diversos apartats (entre sis de la primera part i vint-i-quatre a la sisena), de longitud i funció estructural sovint molt diferents els uns dels altres.

La recerca del pare

El tema és el de la recerca del pare, una peregrinació cap a l'origen i, per tant, la recerca de la pròpia identitat. Perquè el protagonista, en Ramon Nonat Ventura, ha estat abandonat d'infant i ha crescut a l'hospici. Tal com suposa la Bona Mare quan en Nonat li demana informació, en la persecució d'aquest objectiu, la recerca del pare, s'exterioritzava «un secret impuls de la naturalesa». La tragèdia vindrà, a més, perquè la recerca es clourà amb la destrucció del protagonista per un seu germà en

el moment en què la seva mare el reconeix, i calla. Però el personatge, en aquest llarg procés de recerca de la identitat, va canviant el «saber» per l'«ésser» perquè, quan les fonts de coneixement dels seus orígens se li van tancant, va trobant una sèrie d'indícis que li

permeten d'interpretar-se ell mateix i, per tant, d'iniciar un procés d'autoconstrucció. Un procés, tanmateix, que el situa en la dualitat, perquè la seva personalitat és esqueixada, escindida, en dues realitats: mentre per una banda va canviant els elements formals, externs, d'indumentària i comporta-



Cafeteria La Maison Dorée a la plaça Catalunya de Barcelona, 1920

ment, per tal de separar-se de l'estament social que és el seu per formació i professió i acostar-se a aquell al qual l'ha abocat la seva hipotètica identitat, de l'altra es va enfonsant cada vegada més en els baixos fons del robatori i el crim, en un dilema sense solució en el qual, al capdavall, troba la destrucció. D'aquesta manera, identitat i destrucció vénen a ser una mateixa cosa, potser en una tardana i pregona realització d'aquella vella sentència d'origen maeterlinckià que trobava que l'única i autèntica realitat de les coses era la mort.

També en aquest aspecte podem parlar de la novel·la com a rèplica a l'intent noucentista de construcció d'una narrativa que retornés a l'home el domini de si mateix i de la realitat, que tornés a assegurar-li un paper central. La teoria la formula Josep Carner al pròleg a *L'abrandament* (1918), de Carles Soldevila: «que la novel·la sigui determinada pels caràcters reaccionant sobre l'argument, i no de manera inversa.»⁶ Volia dir, això, tornar a fonamentar la concepció de la identitat i, per tant, dels personatges sobre el «caràcter», entès com a centre de decisió psicològica i moral. La referència de Carner als «caràcters» de La Bruyère no deixa cap dubte. La narrativa, la novel·la, serà vàlida i útil si «reconstrueix» l'home i, per tant, li torna a proporcionar una «sintaxi» que li doni coherència, coherència moral. D'això en diu «humanització»: «no ens referim ara a una modesta influència lèxica,

6. Josep Carner, «Pròleg», a Carles SOLDEVILA, *L'abrandament*, Barcelona: Editorial Catalana [1918], p. 7.

sinó a una doble acció d'ennobliment de la vida i "humanització de l'art" com diria en Joan Alcover.»⁷ No cal dir que Víctor Català és als antípodes d'aquest emmascarament. Ella, que amb tanta precisió havia sabut reflectir els problemes d'identitat en els primers anys del segle, aquí va molt més enllà encara i d'un cop de ploma ens aboca allí on som ara, en aquests primers anys del segle XXI, quan més que mai ens adonem de la dispersió, la contradicció i el buit de l'home actual. Perquè, no cal dir-ho, el retorn a la concepció clàssica, cristiana, de l'individu, va fracassar estrepitósament. Víctor Català, fent ús d'unes fórmules narratives mig vuitcentistes, mig cinematogràfiques (és a dir, del segle XX), i abocant-se a la narrativitat amb aquella llibertat («lliure expansió», en deia) que li obria les portes a la comprensió de l'home modern sense les traves d'un partit pres, se'ns mostra d'una actualitat absoluta.

La recerca del pare neix, en el personatge, de la violència de sentir-se «diferent»; i, de la violència, es passa al desig, al desig mimètic: eliminar les diferències que el separen dels altres. Que és, al mateix temps, la forma de crear diferències. No oblidem que el personatge es diu Nonat, i si el nom proporciona identitat, en aquest cas és l'absència d'identitat el que denota. Nonat és i se sap «marcat»: porta dues marques identificatives (una creu marcada al pit i una medalla), però, a més, com a hospicià, és objecte des de petit de mirades ofensives de commiseració. La seva primera revolta, instintiva, és la de defugir aquesta «diferència» i, per aconseguir-ho, potencia un impuls que li surt de dins: l'elegància. Però al trauma de la diferència s'afegeix aviat el del rebuig, perquè quan és identificat erròniament per un senyor que li podia proporcionar un futur de benestar i riquesa, se sent vexat. L'episodi, per una banda, li desvetlla la fantasia d'un «papà milionari» que el vindrà a cercar i, de l'altra, el fa rancuniós contra tot allò que entrebanca aquesta esperança. En conjunt, doncs, realitza de manera precisa allò que ha descrit René Girard a *La Violence et le Sacré*:

«Nous revenons à une idée ancienne mais dont les implications sont peut-être méconnues; le désir est essentiellement mimétique, il se calque sur un désir modèle; il élit le même objet que ce modèle.

Le mimetisme du désir infantin est universellement reconnu. Le désir adulte n'est en rien différent, à ceci près que l'adulte, en particulier dans nôtre contexte culturel, a honte, le plus souvent, de se modeler sur autrui; il a peur de révéler son manque d'être.»⁸

Un nou element s'afegeix, tot seguit, a la configuració del personatge: la «dissimulació» com a forma de comportament social per tal d'assolir els seus objectius i, paral·lelament, l'aprofitament de la «casualitat». Es tracta de dos elements característics de la novel·la de fulletó que la narradora utilitzarà sàviament i amb un punt d'ironia al llarg de tota la novel·la. Nonat viu enmig del dilema entre la «paternitat

7. Ibídem, p. 11.

8. R. GIRARD, *La Violence et le Sacré*, París: Hachette, 1972, p. 217.

obscura que volien atribuir-li» (p. 183), és a dir, el fet d'ésser el fruit de la «humilíssima bestialitat elemental, repugnant o totxa» i les «visions de pura senyoria» (p. 184) que ell s'imagina i, amb aquesta dualitat, inicia el seu viatge vital, òbviament per trobar notícies dels seus pares, però sobretot perquè tal com se'ls imagina hi veu la realització dels seus ideals. El mestre serraller que el treu de l'hospici li ofereix «viure», i ell aviat s'adona que només hi ha una manera de «viure» per a ell, que és «ésser» i «ésser» tal com creu que li correspon, que correspon a la seva identitat imaginada. Tanmateix, caldrà abans que la Maria Gallinaire, que s'adona perfectament de quin és el motiu pel qual Nonat cerca els seus pares, li tanqui l'única possibilitat que tenia d'identificar-los, tot i que amb aquest fet li confirma que la interpretació que ell havia fet dels indicis que tenia a la mà era la correcta. Sap que aquella dona, que vol col·locar-li uns pares pobres, està mentint.

La construcció de la seva identitat quedarà únicament i exclusiva a les seves mans. Quan, trobant-se al teatre, avançada ja la novel·la, s'adonarà que l'han comparat amb un altre, «més jove que ell, més fi, més senyor, com si no portés res sobreposat, com si *tot el que semblava, ho fos* en realitat, per naturalesa» (p. 286), sent pregonament el seu mal fins a clavar-se les ungles: «Tothom de llei, tothom de nissaga, fora d'ell! Ell sempre amb la macadura, amb l'empelt desconegut, amb la tara escupida [sic] en el nom, en la sang, en l'ànima, en la situació social! Ell, volgués o no, sempre, sempre, sentint-se fill del frau, potser d'una serventa, potser d'una... Quan algú preguntava com suara la dama: “Qui és aquell?”, de tothom es podia contestar fora d'ell, d'en Nonat» (p. 286). Al capdavant, «ell era, ell seria sempre, en tot lloc i en tota ocasió, l'intrús» (p. 286). Desesperat, en tornar del teatre, s'arrenca la medalla amb la qual esperava ser reconegut: ningú és la marca del fracàs. Tot i que rectificarà tot seguit.

La casualitat i la sort

La novel·la assumeix, d'acord amb les regles del joc del fulletó, un risc que hauria escandalitzat el teòrics del realisme: el paper que té, en la configuració de la vida dels homes, la casualitat. Una vegada més, cal recordar el nom del protagonista: Nonat Ventura. Sense altres mitjans, ha de confiar en la sort: aprofitarà tot allò que la casualitat, aquella gran arranjadora de conflictes, li posarà al davant.⁹ La primera

9. Són moltes les afirmacions que la veu narrativa fa en aquest sentit. Per exemple: «Un obscur instint –l'instint de l'aventurer nat– li deia que aquella era la gran arranjadora de conflictes; que allà on fracassen l'astúcia i les previsions dels homes, comencen les sorpreses de la casualitat. Ella li havia obert les portes de la Borderia, ella trencaria les muralles de Girona, ella li presentaria al davant els pares, ella el posaria en el camí de la fortuna.» (p. 205); «les combinacions de la sort són tan misterioses com sorprenents» (p. 240); la veu narrativa fa que la Pepita, la dona d'en Rovira, atribueixi a les «cusualitats» els fets determinants de la seva vida. I, encara, més endavant: «Una volta més encomanà el pler al seu àngel custodi, la casualitat» (p. 302).

d'aquestes ocasions és la marxa a Barcelona, que representa, decididament, el rebuig de la paternitat, «no per manllevada menys devota», del mestre serraller i, per tant, del confinament en una classe i en un ofici que no encaixen amb els seus objectius. L'exercici de la seva voluntat passa per damunt del sentiment del mestre serraller, per a qui, al capdavant, representa la destrucció. Serà el primer dels personatges que van caient, que van trobant la seva anihilació en entrar en contacte amb en Nonat. Per això, perquè a ell se li ha acabat la vida (la botiga s'ensorrarà i s'abocarà a la beguda), li regala l'unça d'or, l'amulet de la sort, que Nonat rep amb «una sensació d'íntima delícia» i que «li donà de repent un aplom i una seguretat íntims extraordinaris» (p. 210). L'amulet reforça «l'optimisme robust que emergia dels fonaments obscurs de la seva subconsciència». La veu narrativa, educada en el realisme, per donar consistència psicològica al fet, es veu obligada a afegir una llarga disquisició sobre el caràcter supersticiós del personatge, però no abandona la via adoptada perquè serà important per al progrés de l'acció i per al joc de casualitats (que no descartarà la ironia) que van marcant l'evolució de la trama. Perquè, a més, amb l'unça d'or, també la medalla identificativa que li havien penjat li dona sort, de manera que quan se l'ha arrencada, passa una mala estona davant del jutge i això el decideix a recuperar-la: «Tenia la idea que aquella medalla, així com l'unça de l'amo de Girona, eren amuletes preservadores de tot dany» (p. 289). I més endavant encara, passa un mal tràngol i és a punt de ser detingut el dia que s'ha canviat la cartera i ha oblidat l'unça (p. 320). La construcció, doncs, de la identitat passa a dependre d'una sèrie de factors casuais, fonamentats en unes creences absolutament aleatòries, que es presenten amb l'aurèola del poder sobrenatural. L'antítesi de l'«arbitrarisme» noucentista.

Les pulsions de la subconsciència

Val a dir que en el fons d'aquesta subconsciència de què ens parla només hi ha unes pulsions, uns desigs obscurs, que aniran manifestant-se a mesura que vagi descobrint la ciutat, determinada ciutat, sobretot; aquells «fragments de visions fugitives», aquells «esqueixos de vida elegant», que el porten a recordar «la magnificència matinalment solitària del Passeig de Gràcia... –“Allò era vida!... Allò era *la vida!*...” – I, a poc a poc, un desig frenètic, gairebé afrodisíac, li abrusà les entranyes...» (p. 227) Anem, doncs, situant les pulsions del personatge: a mesura que es va sociabilitzant, va manifestant la seva manera de ser: «I mercès als efluvis d'innata seducció que es desprenien d'ell, se li perdonava sens esforç, gairebé sens esment, aquella indiferència que suprimia davant seu el proïsme, l'egoisme fred amb què anava a la seva, sense pensar ni sentir el mal que podia fer a qui fos que s'entravesés en el seu camí, la mena de circuit elèctric amb què enrondeva el seu esperit i que el reclòia únicament en si mateix, constituint, en canvi, una amenaça de perill

de mort per a qui gosés traspasar-lo. Perquè mentre ell irradiava influència a l'engròs, no en sofria, al seu torn, de cap llei, ja que no el temptava res del que solia temptar els altres minyons de la seva edat i condició» (p. 229). Ni els esports, ni els jocs, ni la política, ni la lectura l'atreien, «i fins la dona, en quant ganxo de l'instint, amb prou feines li feia impressió» (p. 230). Ho anirem constatant al llarg de la novel·la: ni l'oferta de postals pornogràfiques (p. 381) ni la Pelada tenen res a fer amb ell (p. 382).

Com a exemple d'aquesta atracció fatal que exerceix, combinada amb la seva olímpica indiferència, es produeix el primer conflicte amb la família que l'ha acollit: en Peroi descobreix la seva cosina refregant-se la roba bruta de Nonat i rebotcant-se en el seu llit «com una boja, plorant, xisclant i mossegant els coixins...» (p. 236). Aquesta descoberta porta a la ruptura entre els dos i mostra un nou episodi de la destrucció que Nonat va deixant en les persones que el coneixen. «Aquest home porta desgràcia!» (p. 329), afirmarà més endavant un dels personatges que n'havia sofert l'experiència.

No costa gaire d'afiliar aquestes característiques –atracció i destrucció– a una figura amb una llarga tradició literària: la de la *femme fatale*, la dona, demoníaca, que tempta i sedueix, mentre resta indiferent; que exerceix el seu domini



Aspecte de la Rambla de Girona a principis del segle XX

i destrueix els homes que se li acosten. El personatge sembla com si s'hagués projectat sobre aquest model femení, justament per la seva voluntat de domini. I això li dóna una certa indefinició sexual. O, si més no, una certa indiferència. Perquè el personatge no se sotmet a res ni a ningú i, si la sexualitat és una manifestació del domini de la natura sobre l'individu (o «en» l'individu), prescindir-ne és una manera d'imposar-se. O potser és que, també en aquest punt, Víctor Català ens vol mostrar una certa ambigüitat en la identitat del personatge?

Si repassem on es troben les pulsions diguem-ne eròtiques que commouen el nostre protagonista, sempre tenen a veure amb l'elegància i l'arranjament personal. És el taló vulnerable del jove Aquil·les, se'ns diu. I és en aquest punt, per presumir, que se li manifesta per primera vegada un impuls «morbós», un impuls que li brolla

«de les pregoneses tèrboles de l'instint» (p. 231): robar per obtenir una corbata que li agrada. Com que no la pot haver, comença a utilitzar en benefici propi el taller: «començava la seva emancipació» (p. 231). Emancipació vol dir, aquí, control de la seva imatge personal, de manera que «en eixir al carrer semblava un *dandy*»: s'hauria dit «que no es tractava d'un obrer veritable, sinó d'un actor de bona companyia, disfressat d'obrer» (p. 232). Altra vegada, doncs, trobem aquesta imatge d'imitació, de simulacre. No es casual, doncs, que sigui en els espais «teatral», com el Liceu o un teatre, on vagi constatant els progressos en la conquesta de la seva identitat.

I és que els espais, a l'obra, tenen una clara funció denotativa. L'espai ciutadà de la seva identitat imaginada s'identifica inicialment amb el Passeig de Gràcia: primer observa i lentament va aprenent les maneres que corresponen a aquest espai, i ho fa amb tal força que després d'una primera experiència amb cotxe, «duia una foguera dins el pit, que pujava, fulgurant diabòlicament, als seus ulls blau-verds», de manera que li impulsa la decisió: «O la vida que li pertocava, o cap!» (p. 233). Però Barcelona «era un desert sense fites» i les il·lusions de penetrar en aquell món superior se li esvanien, bé que sempre li restava aquella «àncora de salvació», la casualitat, «àngel guaiador o baixa alcavota, ella no deixaria d'ajudar-lo quan l'hora en fos vinguda» (p. 251). I així comença la carrera delictiva, el robatori. En un procés que es va fent cada vegada més imperatiu («començava a sofrir sovint un suplici de Tàntal», p. 252) perquè no es conforma ja amb les exterioritats, sinó que «envejava més i a cada moment els metalls de llei i les gemmes veritables, les coses cares que estaven escampades arreu de la ciutat» (p. 252).

Identitat i usurpació

Interessa remarcar fins a quin punt el robatori s'associa amb la seva més pregonera identitat. I, doncs, fins a quin punt l'autora, amb una saviesa inigualable, en fa ús per apuntar de dret cap al problema identitari, en allò que té de més personal, de més amagat, el personatge: les pulsions de la libido, tot allò que l'empeny a viure i a imposar-se. Perquè, com hem vist, les passions del personatge surten sempre del desig d'emulació de l'alta societat: la imatge més precisa se li mostra en la figura de la Cònsola, que va fent aparicions al llarg de la novel·la. En una d'elles, l'acompanya un noieta d'uns vint anys, «en un finíssim cavall de raça» (p. 265), de manera que Nonat «es parà en sec i devingué esblaimat. L'havia paralytat una sensació d'enveja infinita, mai, fins aleshores, tan clara i tan punyentment sentida» (p. 265). Tot seguit, doncs, farà unes noves passes: la conquesta del Liceu, l'apropiació de la broqueta del seu amo (al capdavant, des del seu punt de vista, es cobrava el que li corresponia) i l'equiparació, amb la compra d'un cavall de raça, amb el fill de la Cònsola. Després, serà el carruatge d'aquesta el que imitarà i, posteriorment encara, se sentirà vexat quan ella els avança camí del Park Güell.

Imita, és a dir, es projecta, s'autofalsifica. I ho fa tan bé que gairebé passa per un més dels privilegiats. Així, quan entra al teatre, «les sabates de xarol cruixien lleument, amablement, com totes les de la casa», i ell «se sentia sovint espiat per ulls arcecerats, darrera els binocles, tal com si ell fos una dona més, i també, com una dona més, sentint-se obridor, gustava amb gormanderia d'aquell homenatge –vetejat d'impressions diverses– de què era objecte» (p. 285). L'aparent triomf topa, però, amb els elements de vexació: les autèntiques lloances no van per a ell sinó per a un jove que podem suposar que és el fill de la Cònsola (és aquesta i en Pepe Martínez els que parlen), el mateix a qui descobrirà un temps més tard cavalcant pel carrer: «En Nonat, en ple carrer, sentí com si rebés un gran cop al front i com si aquell cop el despertés violentament d'un somni» (p. 305-306). Alhora, descobreix a la butxaca un mocador de batista finament brodat: «No hi havia dubte; ell havia pres, instintivament, *sense donar-se'n compte*, el mocador de la dama» (p. 306). No cal dir que el seu propòsit és, immediatament, controlar aquell impuls i procurar-se l'equiparació amb el jove cavaller. Quan ha après de cavalcar i d'imitar les maneres «d'aquell *lorito* ultramarí que se li retirava» (p. 311) i es troba enmig del carrer, cavalcant, amb l'aire fresc «resseguint-li les carns abrigades amb esgarripança voluptuosa, una sensació de suprema felicitat el trasbalsava tot» (p. 311). Ha imposat la seva voluntat i se sent vencedor: «I una fulguració de satànica potència posava intensitat extra-humanes en el misteri blau-verd de ses ninetes encongides» (p. 312).

Dos factors, doncs, s'uneixen: la imitació com a via per construir-se una imatge aparent de noblesa i poder, i el robatori, que es va fent habitual, en accions que sorgeixen espontànies «com un impuls naturalíssim i normal de l'«instint» que es realitza «a tall de cosa la més lícita i normal del món» (p. 312). I també això li proporciona gaudi. Ben mirat, imitació i robatori són una mateixa cosa: l'apropiació d'allò que és dels altres i, doncs, en l'ordre de la identitat, suplir-ne l'absència. Perquè en Nonat és això, un no ningú. No sé si cap altra obra de la literatura catalana ha arribat a mostrar d'una manera tan punyent el buit identitari, la fluctuació de la personalitat.

Justament pel fet que aquesta incertesa sigui sentida d'una manera tan pregon, quan el personatge es trasllada a Girona amb motiu de les festes de Sant Narcís, fa un pas més: apareix el desig de solidesa. La novel·la s'entreté resseguint alguns aspectes de la vella ciutat gironina, reafirmant de manera original el tòpic de la «ciutat morta», per remarcar-ne precisament la inalterabilitat de l'espai ciutadà. Serà el moment clau perquè és el lloc d'on prové, que contrasta amb el caràcter fluctuant del seu ésser: «I ell, el fill de frau, el brostall d'imprevist, el poll ressuscitat de comèdia, l'ésser sense base positiva i sense horitzó clar i net, se sentia invadit d'un respecte agredolç en aquell ambient saturat d'evidències pretèrites, com les arrels tentaculars de les coses que foren semblaven conservar una màgica supervivència i bellugar-se en un espai en moviment cautelós i envolvent, com una ara-

nya, que abraçava, que entortolligava, que oprimia secretament l'ànima...» (p. 331-332). A aquest estat d'ànim s'afegeix la descoberta de Pepe Martínez, el vell del teatre, i la suposició, per la història que n'explica el company de taula, que es podria tractar del seu pare. Una vegada més, doncs, la realitat (associada al ridícul) sembla interposar-se i destruir el somni identitari del pobre bord, i això en els moments en què Girona, al costat de descobrir-li la solidesa que s'ha construït a través del temps (vencent-lo) li desvetlla el gust, «aqueixa beata llum artificial de la civilització única que enllumena, que fa sorgir de l'obscuritat la veritable senyoria i crea distincions graduades entre els mortals» (p. 337). El cercle, doncs, es va tancant, i és dalt del tren, de retorn a Barcelona, que en Nonat ho lliga tot, sempre sobre suposicions perquè la mort de la Maria Gallinaire no li ha permès de constatar res del que ara se li feia evident: que aquell calavera d'en Pepe Martínez, l'home que sempre li havia despertat antipatia, era el seu veritable pare: «Valia més anar sol tota la vida!» (p. 345).

S'adona, doncs, que s'ha operat en ell un esdeveniment capital: «la sedimentació ideal de totes les fluctuacions anheloses que l'havien contorsionat i combatut íntimament durant tants anys [...]. És a dir, una novella dignitat que l'ungia i sacrava a sos mateixos ulls, arrabassant-lo de la pols miserable on formiguegen els éssers sense nord, per fer d'ell una força distintiva, orientada, amb impuls propi...» (p. 345-346). És, òbviament, la reafirmació d'aquesta identitat que sorgeix de l'apropiació de la imatge i de la riquesa dels altres. La descoberta es fa com si es tractés d'un moment d'epifania:

««Allò!...» Ell comprengué, aleshores, que ho havia estat *sempre*, fonamentalment, per naturalesa, allò que sols d'aquell punt enllà anava a ésser conscientment, amb tots els requisits del discerniment i la voluntat... I la satisfacció tranquil·la, la impressió de benestar serè i exaltador alhora que havia sorgit, com una conseqüència lògica, d'aquell descobriment, no eren més que els propis de l'òrgan que executa, normal i lliurement, la funció per la qual el crearen els destins inescrutables... Potser, en el fons del fons, una incipient, tenuíssima nebulosa, una capa lleu d'atmosfera enrareda, esmortuïa imperceptiblement la intensitat d'aquella satisfacció... Era una inquietud vagament combatuda per l'instint, una perplexitat, no condensada filosòficament, davant la titlla d'immoralitat amb què el món condemnava i perseguia el lliure exercici d'aquella funció, naturalment per la fatalitat imperativa de la interna propensió» (p. 346)

Es refereix, evidentment, a la seva qualitat de lladre i, en relació amb aquesta identitat, reivindica el dret a la diferència. Ens podríem, és clar, preguntar si darrere aquest «allò», tan innominat i misteriós, que s'associa a un «instint» titllat d'immoral, no s'hi amaga una orientació sexual (ja hem vist abans que s'evidenciava una certa indefinició en aquest aspecte i que el personatge mostrava trets femenins) que no s'explicita perquè la societat no ho permet. Podria ser, però la identitat del personatge no s'orienta en aquest sentit i, fins i tot en el cas que creguéssim que s'ha pro-

duït un cert desplaçament temàtic, no trobem en la seva actuació cap indicatiu que ens ho confirmi. Més encara: a l'obra, la moralitat no es planteja com un bé absolut i, menys encara, lligat a la sexualitat. Així ho demostren la Pelada i en Salvi en el seu enamorament, que apareix net de prevencions: «foren els aimants instintius, els aimants clàssics, sense temences ni vacil·lacions, sense vergonyes ni penediments» (p. 383). Que ens parli, en moments determinats, de corrupció no té res a veure amb el sentit moral, sinó amb la perspectiva social. I això és justament el que els salva, especialment la Pelada, que ha canviat com de la nit al dia amb la descoberta de l'amor. Això em sembla important perquè ens mostra, fins i tot en les escenes eròtiques, una mirada molt més lliure que la que trobem en autors coetanis. Però no ens demostra que s'hi defensi cap orientació diferent de l'heterosexual.

Una galeria de personatges: la crueltat de la mirada

Al voltant del protagonista, es va creant una galeria de personatges que, de vegades per obra de la casualitat, de vegades pel joc d'interessos d'uns i altres, adquireixen un cert relleu i, sovint, sofreixen les conseqüències d'aquest pas per l'escena. Els dos primers, Maria Gallinaire i Jepet, són, sens dubte, els més humanitzats, potser perquè són pastats de molts altres personatges dels drames rurals de l'escriptora. Caracteritzats per la perspicàcia i el domini de les situacions, la primera, i per la bona fe de bon jan, el segon. En la Maria, sobretot, s'hi aboca una determinada imatge de la dona pagesa, llesta, que sap perfectament situar-se i sortir-se amb la seva. És un dels pocs personatges femenins, potser l'únic d'una certa importàcia, que tindrà una càrrega positiva.

En canvi, hi ha tres homes que se salven moralment, encara que tots tres acaben destruïts per culpa d'en Nonat. Són el mestre serraller, en Rovira i en Miquel, l'encarregat de la Forja. Tots ells són matussers i primaris, però actuen de bona fe i amb responsabilitat, assumint el rol que la societat els assigna. Cap dels tres suporta el cinisme del protagonista, però, en lloc d'enfrontar-s'hi, s'enfonsen ells, en són les víctimes. Pròxim a ells, en Nas-Ratat resulta, també, en part, un personatge positiu: és lleial i té sentit comú. Però se situa a la banda dels delinqüents i en Nonat sap molt bé que l'unça que, com un nou pare fictici, està disposat a donar-li, no tindria els efectes de la que li ha pres el Valencià. Altres personatges masculins, com en Peroi, són víctimes seves. Cap pietat, ni del protagonista, que se n'aprofita, ni de la veu narrativa, que l'ha desqualificat d'entrada –té idees radicals– i que, fins al darrer moment, el ridiculitza.

Tota una altra cosa són els personatges femenins. És en aquest punt on la crueltat de la veu narrativa es mostra més incisiva: la Carlota, la Pepita i el seu cercle, la Carmeta Rovira i la senyora Pepa; i, encara, la Pelada. En general, ens presenta uns personatges femenins egoistes i profundament immorals. Les unes, les que són

pràctiques, amb capacitat per al treball, resulten unes frustrades: com la Carlota, víctima d'un bovarisme casolà heretat del seu pare i encastat en el seu nom, un nom i unes fantasies que no corresponen a les característiques del seu cos deformat i enlletgit per les malalties.

Altres dones combinen dues coses: vida buida i sacrifici inútil. Crec que a la gran majoria d'elles se'ls pot aplicar la frase que es dedica a la filla del senyor Bonafont: «noia de quaranta anys que hauria hagut de rebre la gran creu d'alguna ordre apropiada, si hi hagués justícia en aquest món. Cas d'ésser veritat, com ha dit algú, que els sacrificis més bells són els més estèrils, la vida de la senyoreta Bonafont era tota ella una bellesa articulada, una cadena d'or inacabable, una mena de cremallera que per damunt del buit s'enfila a l'infinit» (p. 245). La Pepita, amb la seva faderia innata, la seva ceguesa i els aires de senyora, amb el piano i les tertúlies, no queda pas gaire lluny d'aquest personatge. Fins al punt de convertir-se en mostra de la més perfecta insensibilitat, preocupada només, en l'enterrament del fill, per les aparences. Són, en general, personatges asocials, enderiat cadascun en el seu món petit i ridícul, fet de manies, obsessions (les «labors» de la noia Bonafont) i fracassos (l'aspiració a llevadora de la Carmeta).

Tots aquests personatges estan rendits als encants de Nonat. Excepte un, com a mínim aparentment: la Carmeta, la germana d'en Rovira. És una dona pràctica i útil, que hauria volgut ser llevadora i, per ser-ho, fins i tot s'hauria casat, però la situació de la dona, la seva submissió als interessos de la família, l'han convertida en «una perfecta desgraciada» (p. 247). A partir d'aquí, la seva vida serà una patètica història de frustracions. Sap que en Nonat és culpable de la mort de l'Octavi, el fill d'en Rovira, però com que també s'hi sent implicada, calla. Frustrada, «sent repulsió per en Nonat» (p. 262) i no se'l pot treure del cap (p. 266) i acaba, en responsabilitzar-lo del procés de bogeria en què ha entrat el seu germà, rebutant per terra el seu retrat. Però el que és la bogeria per en Rovira, és, en ella, obsessió pel Nonat: no pot dormir, se sent posseïda, «Ell, ell tan sols, li governava totes les potències» i, així, després de «passar-se tot el dia preguntant fervorosament, dejunant fins a xisclar de fam, si encara no queia rendida sobre el coixí, sentia un trepig al volt del llit i amb horror es trobava de repent presa entre aquells braços que no la volien deixar anar per molt que debategués, que unlegés, que mossegués furiosament?... Boja, boja o endimoniada; no hi havia més!... Quin horror, quin horror!» (p. 276) i, finalment, quan l'assabenten de la mort del seu germà, es descobreix que amaga un retrat d'en Nonat sota el coixí. Carmeta, així, és una consciència insatisfeta i intranquil·la, perquè, a més, es carrega les culpes de la mort del nebot i, després, de la del germà (p. 284). Malalta, mig descomponent-se, topa cara a cara, a la seva cambra, amb en Nonat, quan aquest està robant, però calla. Feta, doncs, de mala consciència i de silencis culpables, res no sabem d'ella, del seu final, quan ha desaparegut de l'escena d'en Nonat.

La mort d'en Rovira ens introdueix una altra història: la d'un personatge que actua, sobretot, d'enllaç, la senyora Pepa Canalies, que acull interessadament la Carmeta a casa seva. Enriquida per l'herència del germà canonge, egoista i desconfiada, ens porta cap als espais de perversió, especialment cap a Benet Grisau: «el misteri noble i poètic de la sang que duia, en passar per les artèries endurides de vell libidinós, es dissolia en la més baixa i grotesca bestialitat» (p. 301). Dos trets, a més del físic, el caracteritzen: «quan ningú ho veia es ficava el cuany de *puro* apagat que sempre duia a sobre, en el badiu dret del nas per millor aspirar la fortor del tabac» (p. 300); i, sobretot, la pedofília, perquè la novel·la el segueix, pas a pas, en tot el procés per guanyar-se la confiança de la Jesusa, bé que és descobert a temps, abans d'arribar a les últimes conseqüències. Entre d'altres coses, perquè Grisau esdevé un col·laborador necessari en els robatoris de Nonat. Queda, així, en mans d'aquest.

Dels personatges de l'obra, només un, diria, evoluciona en un sentit de dignificació: la Pelada. La força redemptora ve de l'amor, de manera que el personatge abúlic canvia sobtadament: «dins l'eina amorfa de corrupció incompartida, desperava la dona, la dona enamorada, tota en espumes, tota en èxtasi i febres de meravella...» (p. 384). Serà, però, indirectament, el motiu de la caiguda d'en Nonat: «—Capità, les faldilles ho capgiren tot, creu-me...» (p. 395), l'advertirà en Nas-Ratat, i, certament, el Valencià, per tal de venjar-se, roba l'unça d'en Nonat i mata, amb acarnissament, els dos amants.

La caiguda

La caiguda havia començat amb el robatori de l'unça. Nonat «sentí, sense saber per què, que amb l'unça havia perdut sobtadament, com es perd un gastament en les entranyes d'una dona, un somni, una esperança, una il·lusió encara amorfes, però ja vivents; el somni, la il·lusió, l'esperança de posseir, en un dia remot, aquella casa *color de temps*, on queia la claror del dia com un ruixat de cendra passada pel sedàs: aquella antiga casa senyorial on sos gustos de senyor podessin reposar-hi i bressar-s'hi, a estones, dolçament; on podés afiançar, en misteriosa convivència, la seva vida de bolet, amb les arrels, ja colgades en el passat, d'una casta veritable» (p. 413). Si és això el que ha perdut, d'ell, del personatge, ja no en queda res, perquè és només això el que era.

La caiguda, doncs, és ràpida. Primer, la consciència que allò que s'havia construït, el seu aspecte extern, no tenia res de permanent: «de cop i volta una revelació tan inesperada com desagradable: la de que s'envellia; la de que son aspecte havia minvat en frescor i gallardesa» (p. 414). Just quan és a punt d'humiliar el seu contrincant: «A la fi se li presentava l'ocasió propícia per a jugar-la-hi una mala passada a n'aquell petimetre avorrit, a n'aquell mocós antipàtic, quina altivesa, senyora i discreta; quina distinció natural, ingènita; quina situació social, clara i honorable,

havien despertat, sense voler, una pregon a enveja en el cor del descostat» (p. 416-417). L'intent del robatori no és tant apropiat-se dels cabals com de la reputació, tacar el bon nom del contrincant: «Ell també, l'angleset, duria el nom tarat, duria l'estigma, duria pel mig de la societat que avui el rebia amb palmes, el *santbenet* isolador!...» (p. 417). Però, és descobert justament pel fill de la Cònsola, que li dispara: la primera bala li destrossa la cara, és a dir, el signe de l'elegància; la segona, va a parar al tou del pit. Quan recobra els sentits, «a través dels cristalls blau-verds, color d'aigües pregones, sa mirada, d'una agudes a perforadora, es clavà, rancorosa, en l'occidor...» (p. 422). Aquest no li fa cas, però sí la Cònsola: «atreta i desencantada de sobte per la força cruel d'aquella mirada, que rebrollava fatídicament a través del temps, anava a llançar un crit d'esglai, quan, el retirar son fill la mà d'enmig la roba, deixà en descobert, sobre la pell de seda del ferit, la medalla de Montserrat i el tatuatge de dues fines ratlles en creu...» (p. 422).

En efecte, la Cònsola coneixia aquells ulls: ja els havia vist quan en Nonat, amb un gest satànic i venjatiu, li havia fet abocar l'automòbil a sobre, de retorn del Park Güell, per donar-li un ensurt. Eren els mateixos ulls del magistrat que l'havia fet fora de casa en assabentar-se que mantenia relacions amb el seu fill petit: «Oh, sí! aquells ulls d'ahir l'havien fiblada amb aquella mateixa fredor rancorosa dels ulls de vidre verd del magistrat, quan li digué que agafés la roba i eixís de casa seva, puix quedava despatxada...» (p. 410-411). Justament, com la magdalena proustiana, aquest impacte li havia desvetllat el record: «aquella vida pujava a la memòria fragmentada, tritura-da, barrejada, descomposta i recomposta arbitràriament, sense ordre ni correlació entre sos components; i la memòria la vomitava, l'expulsava de si, com un fai de matèries en incandescència» (p. 408). La veu narrativa no havia cedit l'espai al monòleg interior abrupte, incoherent, com hauria pogut fer: cedeix només, en un discurs indirecte lliure, el protagonisme al pensament de la dama. I així, com a lectors, podem lligar caps i completar allò que ja sabíem des de les primeres pàgines de l'obra, per boca del narrador. El narrador i nosaltres, que no la Cònsola i, òbviament, menys encara, en Nonat, podem deduir que, encara que això l'hauria horroritzat, era fill d'una serventa, la Tuïetes. És clar que aquesta havia acabat essent donya Tulita i, per tant, que era fill també d'una família rica, tal com suposava. L'home escindit, doncs, només reconeixia una part d'un «ell mateix» hipotètic, una part que tampoc no tenia. Ho sabem, com sabem que ha heretat, a través del seu pare, la crueltat dels ulls blauverds del magistrat; i el do de la seducció del seu pare biològic. La paradoxa, doncs, és que l'objecte del desig d'en Nonat sigui ni més ni menys la seva pròpia identitat sostreta i que en la imatge del seu germà –mig germà–, aquest que l'acaba destruint, hi hagi projectat el seu ideal de triomf personal.

El reconeixement, doncs, arriba quan ja no hi ha remei, amb la Cònsola, a més, lligada de peus i mans: «En el rostre de neu de donya Tulita, el pànic hi posà una expressió d'alegria monstruosa, frenètica; ses mans aletejaren exasperadament; son cos fluctuà endavant i endarrere, com un tronc asserrat; la boca muda s'eixamplà terriblement,

en una aspiració suprema...» (p. 422). El fill legítim, en emparar-la, espurneja «el rostre de la mare amb la sang del fill llençat...» (p. 422). Segura «que un dels fills havia occit l'altre» i protegida pels seus, la Cònsola ni parla ni fa saber. I ell, en Nonat, mantenint la dignitat, «s'havia tancat, com sa mare, en un mutisme absolut» (p. 424). Fins i tot el jutge que l'havia perseguit, reconeix, ara, que «es de la casta» (p. 424). Però el seu



*Quiosc de degustació d'anís,
Barcelona, 1922*

periple personal ha arribat a la fi i la sort, la casualitat, se li ha girat d'esquena: «amb una desesperació silenciosa, però ferotge, sentia l'ànima revoltada contra semblant afront de la casualitat» (p. 425). El mot *presidi*, filtrat per imatges que li vénen del cinema, li desvetlla una altra possible identitat («Van vestits com disfresses, com pallasos de terrible mal gust: unes calces folgades i un ample sac de *Pierrot*, a llistes travesseres... La més propera d'aquelles disfresses gira el cap i guaita apagadament a n'en Nonat... Porta un casquet d'eunuc sobre el cap d'eunuc, tot repelat i amb les fesomies flonges, abotargades per una greixesa tota femellenca... La visió és d'un grotesc antipàtic, repugnant, i en Nonat clou vivament els parpres, rebutjant-la», p. 426). Tot es tanca, doncs, quan el traslladen i es fa matar.

Conclusió

Un film (3000 metres) és, sense cap mena de dubte, una novel·la única en el panorama novel·lístic català. Ho és per la utilització, sàvia i irònica, de les tècniques folletonesques (filtrades pel cinema) i, sobretot, pel que representa d'indagació entorn de la identitat de l'home contemporani, fet d'usurpacions, d'imitacions i, al capdavant, de falsificacions. El Modernisme havia obert el camí: l'individu s'havia d'afirmar ell mateix per subsistir. Víctor Català, amb *Solitud*, havia mostrat el drama inherent a aquesta reafirmació. A *Un film*, com qui no vol la cosa, va més enllà i ens aboca al buit: l'home no és altra cosa que un simulacre fet de pedaçs, usurpats i mal confegits, d'allò que pensem que som. Una autèntica lliçó d'humanitat, i sinceritat.